

Vincze Teréz

„...akár kinematográfban a szalag-pántlika...”

A géptest metafora adaptálása a *Taxidermia* című filmben¹

(Megjelent: *Filmszem* V/1. A magyar film utolsó évtizede.

<http://filmszem.net/archivum/2015-otodik-evfolyam/>)

Írásom címéül egy, Parti Nagy Lajos *A fagyott kutya lába* című novellájából származó idézetet választottam². Bár jelen írás nem elsősorban általában az irodalmi adaptáció kérdéseivel foglalkozik, azonban egy olyan motívum bemutatására vállalkozik, mely már a film alapjául szolgáló irodalmi szövegben is felbukkan: a test gépezetszerűsége, sőt kifejezetten a testnek a film technológiájával történő párhuzamba állítása. Ezért először megvizsgálom azokat a tematikus, esetleg formai jellegzetességeket, melyek különösen alkalmassá teszik ezen szövegeket (*A fagyott kutya lába*, *A hullámozó Balaton*³) arra, hogy ihletforrássul szolgáljanak a kortárs mozgóképművészet számára, valamint hogy miképpen novellák azon sajátosságai, amelyek az összekapcsolásukat indukálták, illetve a film utolsó epizódjának, a prózai eredetivel nem rendelkező résznek a kidolgozásában a szövegek mely motívumai irányíthatták a filmes alkotókat.

A test adaptálása irodalomból filmre

A testi vonatkozások adaptációjának igen szép és szimbolikus összefoglalásával szolgál a film egyik – úgymond tétel-jelenetének – egy képe, melyen magát Parti Nagy Lajost látjuk félravatolozva az élet körforgását, a történelem szakadatlanul járó motolláját megtestesítő fateknőben. Ez az ötlet azonnal felidézi számunkra a 20. század második felének egyik meghatározó irodalom- és művészettudományi felvetését, mely a modern irodalomértésben a szerző autoritativ pozíciójának megrendüléséről, a „szerző haláláról” beszél.⁴ Nem nehéz összekötnünk a szerző meggyengült pozíciójának képzetét az adaptáció gondolkörével sem, hiszen az adaptációban létrejövő új művet tekinthetjük úgy, mint az „eredeti” szerző kontrollja alóli kicsúszás – nemcsak a művészi kontroll értelmében, hanem mediálisan is, hiszen egy másik médium territóriumába helyeződik át a mű –, a szerző elhagyásának gesztusát. A filmben választott konkrét megoldást tekintve kifejezetten figyelemre méltó, hogy a film nem a nevet, nem is a (cselekvő) képét vagy a hangját, hanem kifejezetten a szerző holt, elhagyott, kiürült testét használja fel – ezzel is hangsúlyozva a film testtudatosságát. A testtudatosságot pedig Parti Nagytól, az ő szövegeitől öröklő a film. Habár, amint említettem, alapvetően nem az adaptációs kérdések foglalkoztatnak ebben a szövegben, itt mégis érdemes egy gondolat erejéig kitérni ebbe az irányba. Balázs Béla *A film* című, eredetileg 1948-ban megjelent könyvében⁵ ír részletesebben az adaptációról. Arról beszél, hogy meg kell különböztetni az „életvalóság nyersanyagát”, ami bármely művész számára lehet kiindulópont és különféle műfajokban és médiumokban egyaránt feldolgozásra kerülhet; másrészt pedig van a „tartalom”, ami az adott műben már ennek a nyersanyagnak az adott műfaj/médium szabályai szerint való megszervezése. Ezért a tartalom nem adaptálható, mert annak csak az adott médium adhat kielégítő formát, a háttérben álló életanyag az, ami

¹ Jelen írás az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíjának támogatásával készült.

² Parti Nagy Lajos: *A fagyott kutya lába*. In: uő: *A fagyott kutya lába*. Budapest: Magvető, 2006. pp. 4–18. id. h. p. 7.

³ Parti Nagy Lajos: *A hullámozó Balaton*. In: uő: *A hullámozó Balaton*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994. pp. 5–18.

⁴ Barthes, Roland: *A szerző halála*. In: Barthes: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest: Osiris, 1996. pp. 50–55. Foucault, Michel: *Mi a szerző?* In: Foucault: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen: Latin Betűk, 2000. pp. 119–145.

⁵ Balázs Béla: *Anyag és műfaj*. In: Balázs: *A film*. Budapest: Gondolat, 1961. pp. 236–242.

adaptálható. Tehát az adaptálandó mű szemrevételezésekor az adaptálásra készülő alkotó a művön „keresztül nézve” az életvalóság nyersanyagára tekint és azt adaptálhatja.

Máskülönben – teszem hozzá ezt már én – az adaptáció sikertelen lesz, mert egy bizonyos médium sikeres szervezési mechanizmusai korántsem garantálják, hogy ugyanazon szervezési elvek más terepen, egy másik médium körülményei között is sikeresek lesznek.

Ha most ebből a szempontból nézzük *A fagyott kutya lába* és a *Taxidermia* című film első epizódjának, a Morozsgoványi Vendel történetét adaptáló résznek a viszonyát, akkor azt látjuk, hogy az „életvalóság nyersanyaga” mindkét esetben a test, a testi, zsigeri létezés és ennek zsarnoki hatalma a lét más aspektusai felett. *A fagyott kutya lába* című novellában a „tartalom” szintjén ez úgy jelenik meg, hogy egy szubjektum önvallomása, illetve orvosi leírása nyomán azt látjuk, ahogy a testi vágyaktól, késztetésektől meggyötört ember elméje megbomlani látszik. A test vágyai megmérgezik, elpusztítják az értelmet. A *Taxidermiában* viszont a tartalom az lesz, hogy a test zsarnoki vágyai és késztetései jól-rosszul, a történelem kerekét hajtják – a történelem tulajdonképpen elsősorban a testek története, szakadatlan cserélődése. Ennek szimbolikus megjelenítése az első epizódban a körbe forgó teknő képe, benne az egymást váltó élő és holt testekkel, hússokkal.

Bizonyos értelemben tehát a Balázs Béla gondolatához jutunk, vagyis hogy a novella és a film kapcsolatának lehetősége és az adaptáció sikere azon múlik, hogy az adaptáló filmkészítő az „életvalóság nyersanyagára” tekintett ki a novella „tartalmán” keresztül és nem a novella – Balázs Bélával szólva – tartalmát adaptálta, hanem a nyersanyagot (jelen esetben a testiséget) transzponálta saját médiumára. Márpedig ez a bizonyos „életvalóság nyersanyag”, vagyis maga a test a film mint médium számára sokszorosan meghatározó kérdés, amire hamarosan részletesen visszatérek.

Előbb azonban vessünk egy pillantást a novella testiségére, mely rögtön az elején igen erőteljesen, érzékenyen exponálódik a szöveget nyitó kifejezetten testi, zsigeri elemeket hangsúlyozó leírásban: „*Vérző fejű, rendezetlen betegem jön, s miután sürgősséggel ellátom, traumás izgalma (vasomotio, kéztremor, globus a torokban) nemhogy csillapul, hanem a convulsióig menően fokozódik. Vizsgáló-ágyamon minduntalan fölül, s a széken, mit utóbb engedélyezek neki, nem bír megmaradni. Keszeg, előnytelen termetét föl-le hányja. Arca a labium leporinum jellegzetes kifejezését mutatja, pupillák középtágak, egyenlőek, nyelv kissé balra deviál, reszket. Alkohol szaga nem észlelhető. Néhány ízben obszcénül káromkodik, könnyei folynak, sputum ürítését csak kifejezett parancsomra hagyja abba. Ezzel együtt még szánnám is, ha nem lenne rossz szagú s vérig sértett.*”⁶ A testi funkciók működésének orvosi, technikai kifejtése a testet mint nagyon is kézzelfogható, ugyanakkor csak többé-kevésbé uralható mechanizmusok sorát állítja elénk, amelyből különféle váladékok és rossz szagok erednek. Ez az érzéki megjelenítés kézenfekvő ihletforrásul szolgálhatott a film testi koncepciójának kidolgozásakor.

Testiség a filmtudományban

A test, test-kép, testiség problematika a film megszületésétől fogva mintegy szükségszerűen az új médium számára feldolgozandó dilemma, mely az utóbbi másfél évtizedben került újra a filmtudományi gondolkodás homlokterébe.⁷ Balázs Béla „látható ember” elgondolásától – mely szerint a filmművészet valódi újdonsága az emberi alak (test) újra láthatóvá tétele a

⁶ Parti Nagy: *A fagyott kutya lába*. p. 4. – saját kiemelés VT.

⁷ Erről részletesebben lásd összefoglaló tanulmányomat: Vincze Teréz: *Súlyos testek. Testek a filmben, a nézőtérén és a filmtudományban*. *Metropolis* (2013) no. 3. pp. 8–25.

könyv és az írás kultúrájában kialakult láthatatlanságát követően⁸ – mára eljutottunk a „tapintható/tapintó emberig” a kortárs filmtudomány sokat idézett műveiben.⁹

Azonban a filmtudomány eddigi történetének igen jelentős, a modern filmtudomány történetének pedig döntő hányada a testetlenség jegyében telt. A hetvenes években elterjedő, pszichoanalitikus és ideológiakritikai alapokon nyugvó filmtudományi gondolatrendszerek a filmet elsősorban mint pszichikai és ideológiai masinériát vizsgálták és azt, hogy milyen (virtuális) helyet foglal el mindebben a befogadó. Rendkívül jellemző például, hogy az irányzat klasszikus szövegei (mint például Christian Metz: *A képzeletbeli jelentő* című könyve¹⁰) a befogadót nem mint testet, hanem mint testetlen észlelő instanciát tételezik: „...teljes egészében az észlelő instancia oldalán vagyok: hiányzom a vásznonról, de nagyon is jelen vagyok a nézőtérén, egy nagy szem és egy nagy fül vagyok... a filmi jelentőt konstituáló instancia vagyok...”¹¹ Ebből a testetlenségből valójában a feminista kritika is csak részben szabadította ki a befogadót és a filmkritikát azáltal, hogy a testetlen szimbólumok patriarchális birodalmában (mely a freudi és lacani elmélet koncepcióin alapult) megpróbálta megjeleníteni, jogaiba visszaállítani a női testet mint a kifejezés nem absztrakt, nem eltárgyasított eszközét. Ez a törekvés kétségtelenül elindított egy olyan folyamatot, melynek során a mozgóképművészet (direkt használatom ezt a kifejezést film helyett, mivel a videoművészetnek mindebben különösen fontos érdemei vannak) elmozdult a látható, ám testetlen embertől a testi, tapintható ember koncepciójáig. A testtudatosság felerősödése egyaránt megfigyelhető, mondhatni párhuzamosan halad a filmtudományban és a filmkészítésben az utóbbi egy-két évtizedben, s e fejlemények jellegzetes példája maga a *Taxidermia* is, melynek testi vonatkozásait több szerző is tárgyalta már a nemzetközi szakirodalomban.¹²

Férfi test

Steven Shaviro tanulmányában a *Taxidermiát* a posztszocialista film meghatározó jelentőségű darabjaként értékeli, mely a Kelet-Közép Európában lezajlott, földcsuszamlásszerű politikai változást követő mélyreható illúzióvesztés és társadalmi krízis szimptomájaként olvasható.¹³ Korábbi könyvében¹⁴ Imre Anikó már Pálfi György első filmjét, a *Hukklét* is a kelet-európai posztkommunista krízis, és benne a maszkulinitás válságának jellegzetes műveként értelmezte. Mindez annyiban újdonság, hogy a rendszerváltást követő első évtized magyar (illetve kelet-európai) filmművészetét még az az általános, és más helyen és korszakokban is megfigyelhető tendencia uralta, miszerint „a testnek, különösen a női testnek, és az általánosabb kulturális jelentéseknek, melyeket megidéz, az ábrázolása látványos terepéül

⁸ Balázs Béla: *A látható ember. A film szelleme*. Budapest: Palatinus, 2005.

⁹ Sobchack, Vivian: *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2004. Marks, Laura U.: *Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham–London: Duke University Press, 2000. Barker, Jennifer M.: *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2009.

¹⁰ Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő. In: Metz: *A képzeletbeli jelentő. Három tanulmány*. Filmtudományi Szemle (1981/2) pp. 5–103.

¹¹ ibid. p. 64.

¹² Shaviro, Steven: 'Body Horror and Post-Socialist Cinema: György Pálfi's *Taxidermia*.' In *A Companion to Eastern European Cinemas* (ed. Anikó Imre), pp. 25–40. Malden, MA–Oxford, UK: Wiley–Blackwell, 2012. Strausz László: 'Archeology of Flesh. History and Body-Memory in *Taxidermia*.' *Jump Cut*, 53 (2011), <http://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/strauszTaxidermia/>. (Utolsó hozzáférés: 2015. 02. 10.)

¹³ Shaviro: Body Horror and Post-Socialist Cinema. p. 25.

¹⁴ Imre Anikó: *Identity Games. Globalization and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2009. p. 201.

szolgál annak, hogy megfigyeljük a krízis és változás komplex nemzeti drámáinak lefolyását”¹⁵ Ehhez képest az új évezred elején egyre gyakrabban jelentek meg a magyar filmekben, az új filmrendező generáció alkotásaiban férfi testek a különféle társadalmi és történelmi traumák ábrázolásának „terepeként” – elég ha a *Taxidermián* kívül a *Hukkléra*, a *Dealerre* vagy a *Fehér tenyérre* gondolunk.

Felmerül mármost a kérdés, hogy milyen korlátai vannak a férfi test ábrázolásának. Hagyományosan ugyanis a feminista kritikusok úgy tartják, hogy a patriarchális hatalmi berendezkedés vizuális dogmatikája a férfi test látvánnyá alakítását, a nézés kiemelt tárgyává tételét kifejezetten tiltja. A test néznivalóságának hangsúlyozása ugyanis a patriarchális rendben az aktív férfi / passzív női felosztás logikája szerint a nőhöz, és ezáltal a testhez mint erotizált látványhoz kapcsolódik. Mivel pedig e filmek alapvetően a férfi tekintetet kínálják fel a nézői azonosulás számára, fennáll annak a veszélye, hogy a látvánnyá tett férfitest a férfi nézés erotikus tárgyává válik, ami mindenáron kerülendő.¹⁶ A férfi test látvánnyá tétele ezért csak bizonyos feltételek mellett valósulhat meg, például (meztelen) férfi testek csak olyan aktív, cselekvő jelenetekben tárgyasulhatnak, mint például az ökölvívás, vagy más dinamikus sport/mozgás.

A *Taxidermiában* felfedezhetjük e korlátozás nyomait, tehát azt, hogy a film a patriarchális rend által megszabott határok között próbálja megoldani a férfi test ábrázolását. Az első részben a kifejezetten erotikus kontextusban ábrázolt férfitestet azzal hatástalanítja, hogy a figurát gyengeelméjűnek, a normalitástól eltérőnek mutatja. A második részben a férfi test ábrázolását a megengedett semlegesítő tevékenységhez, a sporthoz kapcsolja, s a kifejezetten groteszk kontextusban inkább az undorító, mint az erotikus irányába tolja el a látványt. Végül a harmadik részben a férfitest a technológia és a művészet kontextusába kerül, ami szintén az aszexuális konnotációkat erősíti, miközben az undor is jelen van. Habár úgy tűnik, a film kezeli a férfitest patriarchális ábrázolásának dilemmáit, valójában a történet előrehaladtával a testeket teljességgel haszontalan, kiüresített majd kitömött burokként a semmi, az üres látvány példáiá avatja – s ennyiben a maszkulinitás végletes és megsemmisítő kritikáját nyújtja. A technológiai asszociációkról később még részletesen szó lesz, azonban már itt leszögezhető, hogy a férfitestek devalválódását nem enyhíti, hogy az „önkitömőgép” jelene egy rövid időre a maszkulinizált technológia mitikussá növesztett megjelenítésének lehetőségével is eljátszik.

Az önkitömőgép motívumában, a technológia és a maszkulinitás képzetkörének ama gesztusa is megjelenik, mely szerint a technológia az ember (férfi) meghosszabbítása, kiterjesztése – „*a fikcióban és a valóságban, férfiak gyakran használják a gépeket a férfi dominancia fallikus meghosszabbításaként*”¹⁷. E konstelláció szexista összetevőjének emblematisztikus megjelenési formája, hogy a férfiak előszeretettel adnak az általuk birtokolt gépeknek, berendezéseknek (autók, hajók, repülőgépek) női nevet.¹⁸ Mindazonáltal a *Taxidermia* ezt a konstrukciót is kiforgatja, amennyiben a csodálatra méltó gépet a férfi önfelszámolás eszközévé teszi. S amennyiben Shaviro fentebb idézett cikkének terminológiáját követve a filmet „testhorrorként” értjük, akkor ebben a részben a film olyan slasherré válik, melyben a szokásostól eltérően nem a női test esik áldozatul a legdurvább szeletelésnek, hanem egy férfi – bár igaz, hogy egy bukott maszkulinitású, férfiatlan férfi. Bukott maszkulinitását pedig misem jelképezi jobban, minthogy technológiai képességeit nem egy vágyait kielégítő

¹⁵ Berry, Ellen E.: 'Introduction.' In *Post-communism and the Body Politic* (ed. Ellen E. Berry), pp. 1–11. New York: New York University Press, 1995. id. h. p. 2. (saját fordítás, kiemelés tőlem – VT)

¹⁶ Vö: Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis* (2000) no. 4. pp. 12–23. különösen: pp. 16–17.

¹⁷ Bedard, Marcia E.: Weird Science and the God Machine: The Technological Reproduction of the Mid/Body Split. *NWSA Journal* (Winter 1991) no. 1. pp. 20–37. id. h. p. 24. (saját fordítás – VT)

¹⁸ *ibid.* p. 22.

tökéletes nő, vagyis egy gépnő megteremtésére használja (*A stepfori feleségek* mintájára), hanem saját maga elpusztítására.

A test mint filmapparátus

Térjünk is vissza az irodalmi szöveg és a film kapcsolatához, mégpedig a gép-test problematika irányából. A film harmadik epizódjában, Lajoska történetében a filmkészítők már prózai alapanyag nélkül írják tovább a történetet. Azonban *A fagyott kutya lába* című novellában van egy részlet, mely nagyon is érdekes és nem jelentéktelen összefüggésben áll a záró epizód, és lényegében a teljes film értelmezését meghatározó központi trópusal, az önboncoló géppel. A novella szövege ugyanis egy ponton az emberi testet egy géphez, sőt mi több, kifejezetten a mozi apparátusához, masinériájához hasonlítja: „*És azt ne higgye senki, mondja a betegem, senki, hogy amiről nem lehet beszélni, hogy nem arról folyik a legtöbb szó a bőr meg a szégyen huzatja alatt. A test szellőzetlen, sajgó palotájában úgy pereg a nemiség, akár egy nyirokezüst vízer, akár kinematográfban a szalag-pántlika, amit tán még a halál sem szakít el, legföljebb lekaristolja róla a sok egyenruhaszabót, meg tanársegédet, már bocsánat, egyszóval a csipisz földi embert, mint a légyszart, kérem alázatosan, s mehet is tovább minden az idők végezetéig.*”¹⁹

Itt a nemiséget, annak testiségét hangsúlyozza a szöveg, és ezt hasonlítja magához a filmszalaghoz. A novellából korábban idézett részben, ahol az orvos írja le betege viselkedését, szintén felsejlik a gépi hasonlat, amint a beteg mechanikus, megállíthatatlan remegéseiről, izgó-mozgó alakjáról beszél. Vagyis a novella mindkét szövegműve, az elbeszélő orvoséban betegének leírásakor, és a beteg saját megfogalmazásában is megjelenik a test és masinéria párhuzamba állítása. Test és masinéria kapcsolatának motívuma a preparátor epizódjában oly módon teljesedik ki, hogy a film az igencsak összetett önboncoló-önpreparáló gépezetet kifejezetten a hagyományos filmfelvevő-filmvetítő berendezésekre emlékeztető alkatrészek és mozgások látványaként jeleníti meg: a különféle korongok, forgóalkatrészek, áttételek és csapókarok között valóban úgy tekeregnek az emberi belsőrészek, mint ahogy a filmszalag fut a filmes berendezésekben. A filmre történő önreflexió már magából a látványból is világos, ugyanakkor Pálfitól más műveiben sem áll távol a filmi önreflexió alkalmazása – korábban a *Hukkléban* is láthattunk efféle gesztust²⁰, a *Final Cut* pedig akár a filmi önreflexivitás látványos példajaként is olvasható.

Ennek a film médiumát megtestesítő gépnek a bemutatásával Pálfi mondhatni szó szerint színre viszi Hans Belting elképzelését a képi médiumok és a test viszonyáról: „*A testünk önészlelése (az az érzés, hogy testben élünk) elengedhetetlen feltétele a médiumok feltalálásának, a médiumokat ugyanis tekinthetjük technikai vagy mesterséges testeknek, amelyeket arra terveztek, hogy egy szimbolizációs folyamatban testeket helyettesítsenek. A képek, úgy tűnik, hasonlóképpen léteznek a médiumukban, mint ahogyan mi a testünkben. Az embereket már a kezdetektől kísértette az a gondolat, hogy a képekkel mint élő testekkel kommunikáljanak, és hogy a képeket testek helyett fogadják el. Ilyenkor a képek médiumait keltjük életre, hogy a képeket élő képekként tapasztalhassuk meg.*”²¹

A film értelmezésének véleményem szerint kulcs fontosságú motívuma ez a boncoló-kitömő gép, amely a film címébe kiemelt hangsúlyos elemet, a preparációt/kitömést a film-gép-test

¹⁹ ibid. p. 7. – saját kiemelés VT.

²⁰ Amikor a filmben a golya „szubjektívjéből” látjuk a tájat és a film hirtelen elszakad, a következő képen pedig a filmszalagokból készített „függönyön” keresztül lép be egy szereplő a kocsmába, a film médiumának tárgyi megjelenítésén túl szép utalás Dziga Vertov filmjére, az *Ember a felvevőgéppel* hasonló módon önreflektív jeleneteire.

²¹ Belting, Hans: Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben. *Apertúra* (2008) no. 1. <http://apertura.hu/2008/osz/belting> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

fogalomhármának összefüggésrendszerébe helyezi bele. Ezért úgy vélem, érdemes megvizsgálnunk részletesebben a gép és test, a gép-test metaforában rejlő lehetőségeket, melyek talán a korábbi *Taxidermia* elemzésekben sokat tárgyalt test és történelem problematikát, illetve a fentebb már érintett maszkulinitás kérdéskört is új megvilágításba állíthatják.

A géptest karteziánus ideája

A test technológizált képzetének kultúrtörténeti elterjedése és színre vitele természetesen maga is összefügg a boncolással. A 16. század legvégén kialakított és a 17. században egyre elterjedtebb bonctani előadótermek (anatomical theatre) jellegzetes színterei a test technológizált felfogásának. Az anatómia tudománya, mely vizualizálni akarta az addig láthatatlant, a bonctani előadóteremben, mondhatni színházi körülmények között²² hatolt a test belsejébe e vizuális képzetek megteremtése érdekében.²³ Ezek a fejlemények is hozzájárultak ahhoz, hogy a 17. század közepén megszülessenek Descartes azon művei, melyek a legkidolgozottabb korai modern géptest elképzelést fogalmazzák meg. A *Traité de l'homme* (Értekezés az emberről, 1633, megjelenés: 1662) és a *La description du corps humain* (Az emberi test leírása, 1648) az emberi testet mint automatát, gépet értelmezik, és az első átfogó kísérletnek nevezhetőek a tekintetben, hogy az életet gépszerű fogalmakkal próbálják leírni. Jelentős mértékben ezen írásoknak és Descartes egyéb nagy hatású műveinek – melyek a „gondolkodom tehát vagyok” jegyében az elmét/lelket mint létezőt leválasztották a gépszerűen felfogott testről – köszönhetően a 17. században a korábban regnáló organizmus metaforát (Isten mint organizmus, minden teremtett dolog organizmus) felváltja a gépmetafora. Az *Értekezés az emberről* elején Descartes az emberi testet kifejezetten órákhoz és más mechanikai berendezésekhez hasonlítja, azonban mivel Isten keze alkotta, az emberi kéz által létrehozott szerkezetekhez képest ez a gép bonyolultabb mozgásokra alkalmas.²⁴ A film-gép-test összefüggés szempontjából érdekes megemlíteni, hogy Descartes korai cyborg-konceptióját az optika területén is kidolgozta. 1637-ben megjelent *Dioptrique* című művének hetedik értekezésében a „látást tökéletesebbé tevő eszközök”-et tárgyalja, s különösen a távcsövet az emberi test képességeit tökéletesebbé tevő berendezésként, annak mechanikus meghosszabbításaként jellemzi.

Azáltal, hogy Descartes gondolatai nyomán az organizmus metafora meggyengül, az önvezérlés koncepciójának lehetősége is megkérdőjeleződik. Az organizmus – a Maturana és Valera biológus szerzőpáros által bevezetett (és a társadalomtudományokban is népszerűvé vált) fogalommal szölv – autopoietikus rendszer,²⁵ mely önmaga reprodukálására, illetve saját működésének nemcsak fenntartására, de módosítására is képes. Descartes saját rendszerében Istent hagyja meg mint kreátort és főgépészt a meggyengült önvezérlés-koncepció kiegyensúlyozására.

Ugyanakkor a 18. században az emberi test gépi felfogásának új szakasza kezdődik. 1748-ban Julien Offray de la Mettrie francia orvos *L'Homme machine* című művében az emberi testet mint mechanikusan működő részekből álló óraművet írta le. Ennek a koncepciónak a 18. században kifejezetten politikai felhangjai voltak, amennyiben a materialista koncepció a feudális klerikalizmus és az abszolutista állam metafizikai legitimációját próbálja aláásni.

²² A bonctani előadóterem felépítésében a színpad, a cirkuszi porond és az amfiteátrum kissé abszurd keverékét képezi.

²³ Thacker, Eugene: Performing the Technoscientific Body: Real Video Surgery and the Anatomy Theater. In: Featherstone, Mike (ed.): *Body Modification*. London: SAGE, 2000. pp. 317–336.

²⁴ Descartes, René: Treatise on Man. In: *The Philosophical Writings of Descartes*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. pp. 99–108., hivatkozott hely: p. 99.

²⁵ Maturana, Humberto–Varela, Francisco: *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publishing, 1980.

„Ugyanakkor ezek a materialista elméletek – burkolt forradalmi célzatuk ellenére – végül egy vaktában működő világgepezet, egy gigantikus automata eszméjéhez vezettek el, amelynek eredete és jelentése az emberi értelem számára hozzáférhetetlen. A tudat és az egyéniség a globális mechanizmus pusztá funkciójává degradálódott. A hatalom létét megalapozó metafizikai érvek helyett a természet törvényei léptek elő a társadalom életét meghatározó tényezővé. Beköszöntött a modern technika, illetve a modern technika legitimációs apparátusának a kora.”²⁶

Nem meglepő, hogy ebben az időszakban mérnökök százai kísérleteznek humanoid automaták tervezésével és építésével, melyek a korabeli uralkodói udvarok és városi látványosságok fontos szereplői lettek. Később az ipari forradalom és a munkagépek elterjedésével a szórakoztató androidok népszerűségének kora lejárt, s alakjuk a 18-19. század fordulóján átkerült az irodalomba. Ezzel együtt a figura kulturális imázsában ekkor erősödik fel fenyegető, az embert veszélyeztető jellege.²⁷

A 20. század technológia fejlődése, az információ, a programozhatóság mint testetlen software koncepciójának központivá válása ismét új fázisba lökte a testiség és a létezés felfogását a hardware és software viszonylatában. Amint nagy hatású művében Katherine Hayles megfogalmazta,²⁸ a poszthumán kondíció létrejöttének fő lépései: 1. információmintázat felváltja az anyagszerűséget, 2. a biológiai összetevő csak történelmi baleset, nem az élet nélkülözhetetlen összetevője, 3. a test felfogása mint eredeti protézis, amit megtanulunk manipulálni, a test helyettesítése-kiegészítése más protézisekkel csak folytatása egy már a születésünk előtt megkezdődött folyamatnak, 4. nincs esszenciális különbség a testi létezés és a komputerszimuláció között.²⁹

Mindeközben pedig a 16. század végi bonctani előadótermekben az emberi test vizualizációjának érdekében végrehajtott kezdeti szike vágások immár a digitális korszak új eszközeivel folytatódnak. Ilyen például a Visual Human Body projekt,³⁰ mely a test teljes térképének megrajzolására vállalkozott egy 39 éves, gyilkosságért elítélt férfi testének lefagyasztásával, majd 1 mm-es szeletekre aprításával és digitalizálásával³¹ – az így létrehozott három dimenziós modell az anatómiai tudomány nagy vizuális álmának megvalósítása.

Ezeknek a fejleményeknek a folyamányaként a posztmodern testfelfogás a karteziánus test és lélek megosztottságot a digitális korszakban kétféleképpen fogalmazza újra: a dualista irányt képviseli a poszthumán, a testetlenítő tendenciákat erősítő cybervilág logikája, a mediatizáció következtében felerősödő eltárgyasultság, ami ugyanakkor az eltárgyasultnak opcionális, elhagyható jellegét hangsúlyozza. Ezzel szemben áll a monista elképzelés, mely a képességek, a tudás testi jellegét hangsúlyozza a fenomenológia, a pszichoanalízis és a kognitív tudomány eredményeire támaszkodva.³²

²⁶ Huyssen, Andreas: A vamp és a gép: Technika és szexualitás Fritz Lang *Metropolis*ában. *Metropolis* (2006) no. 4. pp. 46–59. id. h. p. 49.

²⁷ ibid. Huyssen megjegyzi, hogy a fenyegető jelleg felerősödésével párhuzamosan történik az a változás is, hogy míg a humanoid gépezetek közt arányos eloszlásban voltak „nők” és „férfiak”, a fenyegetést jelentő irodalmi alakok már szinte mind „nők”.

²⁸ Hayles, N. Katherine: *How We Become Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago–London: University of Chicago Press, 1999.

²⁹ ibid. p. 3.

³⁰ Curtis, Neal: The Body as Outlaw: Lyotard, Kafka and the Visible Human Project. In: Featherstone (ed.): *Body Modification*. pp. 249–266.

³¹ Waldby, Catherine: Revenants: The Visible Human Project and the Digital Uncanny. *Body and Society* (1997) no. 1. pp. 1–16.

³² A posztmodern testfelfogás dualista és monista megközelítésének áttekintéséhez lásd: Földes Györgyi: Szövegek, testek, szövegtestek. A testírás-elmélet irányjai. *Helikon Irodalomtudományi Szemle* (2011) nos. 1–2. pp. 3–50.

A filmtudományban a fenomenológiai és a kognitív irányzatok felerősödése az utóbbi másfél évtizedben a monista koncepció előtérbe kerülésével járt. Ennek fényében újra aktuálisvá válik a film mint gépi művészet koncepcióját hangsúlyozó szerzők és gondolataik újraértése. Dziga Vertov elképzelése a kameraszemről,³³ vagyis a kameráról mint a tökéletesebb test lehetőségéről, a testet tökéletesítő protézisről párhuzamba állítható a Descartes optikájában található, a látást segítő szerkezetekről mint a test meghosszabbításáról vallott nézetekkel. A test-gép oldaláról nézve a hetvenes évek pszichoanalitikus és ideológiakritikai alapokon nyugvó filmi apparátuselmélet is olyan területnek látszik, melyet érdemes lehet újrapozicionálni. Míg klasszikusan az apparátuselmélet³⁴ a filmet mint technikai, pszichikai és ideológiai masinériát vizsgálta, és az érdekelte, milyen helyet foglal el ebben a gépezetben a befogadó, amint az korábban Metz *A képzeletbeli jelentő* című művéből vett idézettel szemléltettem, a befogadót magát mint testetlen észlelő instanciát értelmezte, mely a technológia gépezetében csak a szubjektum szellemeként van jelen. Laura Marks szerint a vizuális technológiák fejlődése mindig a proximális (a közelségen alapuló) érzékek felértékelődéséhez vezetett a 19. és 20. században, ami mindig az attól való félelmet jelzi, hogy a vizuális technológiák elidegenítik az egyént a saját testétől.³⁵ A 20. század legvégén pedig a digitális vizuális technológiák olyan robbanásszerű fejlődésének lehettünk tanúi, ami szinte törvényszerűvé teszi a filmben és a filmtudományban a proximális érzékek és a testiség előtérbe kerülését.

Géptest és történelem

Ezeknek a történeti-kulturális folyamatoknak a tükrében a *Taxidermia* rendkívül korszerű filmnek tűnik, s kritikai sikerének ez mindenképpen fontos összetevője – nemcsak a szó szoros értelmében hatol a zsigerekig, hanem a kortárs kritikai érdeklődésnek is elevenére tapint. A fenti test-gép ikonológia paramétereivel meghatározva a film cselekményében lejátssza az organikus testtől a mechanikus géptest felé vezető folyamatot, hogy a végén az organikus testhez való visszatérés vágyát, de lehetetlenségét mutassa meg.

Az átalakulás, melyen a film különböző részeiben megjelenő testek átmennek, lényegében a filmnek a történeti változásról vallott koncepcióját jeleníti meg. A test/hús és a történelem kapcsolata ugyan kevésbé hangsúlyosan, de *A fagyott kutya lábában* is megjelenik. A teknő és a benne megforduló mindenféle testek és húsok a történelem körforgásának kifejezői: „...a szegényes háznak leguniversalisabb bútora. Mely mi mindenre van használva, nem is gondolnám. Elkezdve a disznóölésen, azon, hogy egymagába a nyers hús is, ami megfordult benne az idők során, ami csattant ott, és vérezett, és levezett, és zokogott a sótól, hogy csupáncsak az is megnyomja a tíz magyar tonnát. Ha csak évi kettő darabjával számolja a főhadnagy úr, az is hatvan darab kihizlalt, elboncolt állat. Betegem így mondja, elboncolt, és közli, onnét tudja szám szerint, hogy megnézvén a berovott évszámot a teknő oldalán, azt el nem feledhette: születése évszáma az a faragás. Gondoljam meg, rongy harminc év, mégis micsoda körforgás.”³⁶

³³ Vertov, Dziga: A „filmszem”-től a „rádiószem”-ig. In: Vertov: *Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet, 1973. pp. 132–145.

³⁴ Metz *A képzeletbeli jelentő* című műve mellett lásd még ehhez: Baudry, Jean-Louis: Az apparátus. *Metropolis* (1999/nyár) pp. 10–23., Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra* (2006) no. 1. <http://apertura.hu/2006/osz/baudry> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

³⁵ Marks, Laura U.: Az érzékek memóriája. (trans. Farkas Clara) *Replika* (2012) no. 4. pp. 121–134. id. h. p. 132. Ez a magyar fordítás Marks: *Skin of the Film* című könyvének *The Memory of the Senses* című fejezetéből (pp. 194–242.) közül válogatást.

³⁶ Parti Nagy: *A fagyott kutya lába*. p. 8.

Ezt a körforgást a film szinte a szó szoros értelmében alakítja térbeli trópusá a teknő körül forgó kameramozgással, mely a film nézőjében is azt az érzést kelti, hogy benne ül egy hatalmas körbe forgó szerkezetben, egy 'időgépben'. Itt tulajdonképpen az apparátuselmélet olyan koncepciója vizualizálódik, mely szerint a néző valóban a film mechanikai összetevőkből álló géptestén belül helyezkedik el, s az így teremtetett három dimenziós, sokirányú tér sokkal határozottabban utal a térbeli, az érzékelésben az egyensúlyérzékét is használó befogadói testre, szemben a testetlen szemlélés képzetével.

A hullámozó Balatonban és a belőle készült epizódban a test története mint történeti parabola gondolata van továbbfejlesztve – a testek és húsok körforgásának időmérő jellege itt már egyenesen a történelem mértékévé alakul. A testkép mint történelemkép jelenik meg, a szocialista morál, a teljes társadalomrajz fogalmazódik meg a testben, a testi történéseken és a test metaforáján keresztül. A versenyevezésben a test bőség általi sanyargatása egy korszak kifordított metaforájává válik: egyszerre embertelen, az ember(i teste)t elpusztító, ugyanakkor normálisnak és ünnepeletnek elfogadott dolog – egy abszurd kor groteszk képe. A filmben ezt a kettősséget – az önpusztítás ünneplését – az óriás testek kifejezetten stilizált, átesztétizált ábrázolása képviseli.

A film harmadik tétele egy háromgenerációs családtörténet kihalásba torkolló lezárása. Lajoskában, a preparátorban illetve általa varródni el végleg a szálak a szó szoros és átvitt értelmében. Itt érdemes megjegyezni, hogy a film alapvetően azt sugallja, hogy az egymást követő nemzedékek egyébként sem voltak törvényes leszármazottai egymásnak, az utódok mindkét esetben törvénytelen fiúk, eleve anomáliák a vérvonal fenntartásában – ami a film legvége felől nézve lesz jelentéstartó, amint a családtörténet mint folytathatatlan sor, tagjai mint kitömött, élettelen testek jelennek meg a steril, boncterem hangulatú múzeumi térben jelképezve a történelem korrigálhatatlan kisiklását.

A film genealógiai szerkezetéről Shaviro így ír: „*A Taxidermia mindhárom része a testnek egy bizonyos, a meghatározó politikai, gazdasági renddel asszociált sajátos rezsimjét reprezentálja. Eképpen illeszkedik a film a Nietzsche/Foucault-féle genealógia elképzelésbe. Mindhárom rezsimnek saját reprezentációs stílusa van. Mindhárom magával hozza az egyéni emberi testek és egy általános 'testpolitika' sajátos szervezettségét és szabályozottságát. Mindegyik a saját egyéni módján definiálja a 'maszkulinitást'.*”³⁷

A filmben a generációk változása az érzéki testfelfogástól és -ábrázolástól halad az absztrakt, elidegenített testkonceptió felé. Az utolsó epizód főszereplőjének, Lajoskának csenevész testéből egyrészt hiányzik a Morozsgoványi zsigeri szinten olyannyira meghatározó „szalagpántlika”, azaz a nemiség mindent szétfeszítő vad zakatolása, másrészt hiányzik belőle az apját, az evőbajnokot jellemző testiség is: a testnek mint trófeának és a siker bizonyítékának becsben tartása. Tulajdonképpen foglalkozása, a halott tetemek kipreparálása azzal a fajta testiséggel való szembenállás, amit Morozsgoványi nedveket és szagokat kibocsátó teste, és az evőbajnok mindent lenyelő és kiokádó teste képviselt. Lajoska szinte testetlen, szintetikus test, amit megkoronáz önmaga gépesítése, kipreparálása, és végül a torzónak a steril múzeumi térben való elhelyezése.

A filmben szereplő testek gépiessége a külső, társadalmi mechanizmusokba való betagozódás által válik láthatóvá, majd fokozatosan belső meghatározottsággá, ami a preparálógépben éri el tovább már fokozhatatlan tetőpontját. „*Mindhárom esetben, a férfi hősök testüket olyan komplex és kiterjedt mechanikus rendszerekbe illesztik be, melyek elmélyítik és felerősítik vágyaikat. Ezek a rendszerek nem csupán 'reprezentálják' az individuális szubjektumra vonatkozó társadalmi erőket, hanem lényegében közvetlenül átviszik ezeket az erőket a férfitestbe (...)* A Taxidermia mindhárom részében a társadalmi rend zsákutcái a maszkulinitás diszfunkcionalitásának tapasztalataként jelennek meg.”³⁸

³⁷ Shaviro: Body Horror and Post-Socialist Cinema. p. 30.

³⁸ ibid. p. 35.

Az első rész tisztiszolgája a társadalmi elnyomás, a vágyak és érzések elfojtásának feszültsége alatt válik megállíthatatlanul kattogó szexgéppé, akit nemi készletései mechanikus feltartóztatatlansággal taszítanak a pusztulásba.

Balatony Kálmán, a versenyevő élsportoló figurájának kidolgozásában a gépi szimbolika hangsúlyosan jelen van. Groteszk módon ábrázolja a film az „ipari” módszereket, melyekkel a kommunista államhatalom az élsportolókat előállította. A nyugati, főleg a Coubertin-féle olimpiai elképzelést megalapozó viktoriánus gondolkodás a sportot az egyén kiművelésének, jelleme fejlesztésének részeként fogta fel és az individuum hatáskörébe utalta. A kommunista rendszerben azonban a tervszerű kiválasztás és tehetséggondozás volt a sportolók kitermelésének alapja – a gyerekeket akár már 7-8 éves koruktól, felülről irányított módon teljesítménynövelő drogokkal kezelték.³⁹ A sportolótermelés tudományos módszerekkel zajlott, a szocialista országok a szovjet sporttudomány és sportorvoslás eredményeit vették át.⁴⁰ A gondosan tervezett kommunista sportológyártási szisztémának meg is volt az eredménye: a Szovjetunió fennállása alatt az 1968-as nyári olimpia és két téli olimpia kivételével minden alkalommal megnyerte az éremtáblázatot, és Magyarország is rendre kiemelkedően teljesített.⁴¹ Ezt a kultúrát kiválóan szimbolizálja a filmben a gyári körülmények között, a gyár támogatásával, gépesített módszerekkel zajló sportolónevelés, mely az ifjakat zabáló-hányó gépezetekké formálja át. Míg a nyugati szisztémában a sportban fontos volt az önmagáértvalóság (a sport mint az individuum kiművelése), a kommunista rendszerben a sportolók egy külső cél (a kommunista rendszer sikerének bizonyítása) érdekében legyártott gépezetekké váltak.

Lajoska a befejező részben úgy tűnik, önkéntesen próbálja magát alávetni a kapitalizmus társadalmi logikáját képviselő, külsődleges mechanizmusnak amikor „beilleszti” magát egy testépítő gépbe (mely folyamat vizualitásban kísértetiesen emlékeztet a későbbi önboncolásra). A vágyainak útjában álló csenevész testtől való megszabadulás érdekében a fitneszteremben tulajdonképpen ő is ugyanúgy alávetettjévé válik saját kora uralkodó általános mechanizmusának, mint ahogy elődei. A test kapitalista rezsijének megfelelően izmos, kisportolt testet akar előállítani, mely talán elvezethet a (szexuális) kielégüléshez. Úgy tűnik azonban, hogy ez a módszer már nem vezet eredményre, így radikálisabb testátalakításhoz folyamodik.

A boncolóberendezésben a géptest-szimbolika eléri tetőpontját. A Lajoska által konstruált monstrum egy valódi posztkommunista terminátor. A posztkommunista terminátor ugyan a kapitalizmus terméke, de korántsem azonos a kapitalista terminátorral. Az eredeti kapitalista terminátor a *Terminátor* (James Cameron, 1984) című filmben olyan gépezet volt, melyet kívül emberi szövet borított. Azonban a technológiai mítosz már a második részre (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991, James Cameron) jelentős mértékben módosult. Itt az Arnold Schwarzenegger alakította terminátor figurát már úgy mutatja be a film, hogy ne gépnek lássuk, amin kívül hús van, hanem olyan emberi kezdeménynek, mely belsőleg ötvözet. Ezt az emberszerű figurát állítja szembe a második rész a likvid/fluid terminátorral. A fluiditás képze (az emberi hús sérülékenysége folytán) az első részben még a valódi emberekkel asszociálódott, a folytatásban azonban a fluid vs. mechanikus visszajára fordul: a fluid lesz a félelmetes, ellenséges. A Schwarzenegger alakította figura testének legalább még a modellje az emberi test: ha elromlik, meg kell javítani. A fluid terminátort már nem kell javítani, önmagát reprodukálja, mint egy organizmus.⁴²

³⁹ Riordan, James: *Sport, politics, and Communism*. Manchester, England: Manchester University Press, 1991. p. 123.

⁴⁰ *ibid.* p. 4.

⁴¹ *ibid.* p. 84.

⁴² Larson, Doran: Machine as Messiah: Cyborgs, Morphs, and the American Body Politic. *Cinema Journal* (1997) no. 4. pp. 57–75.

A posztkommunista terminátor a két fázis között megrekedve az emberiség megmentésére (igaz elpusztítására is) alkalmatlan, gépileg előállított, belül üres, kívül hús torzóvá válik, mely egy múzeumban csak mementója lehet egy rossz véget ért, dicstelen históriának. Mintha errefelé a fejlődés sohasem érte volna el a fluid terminátor szintjét, a posztszocialista vidéken az organikus továbbra is a könnyen sérülő emberi szövetet jelenti, ami nehezen állja az új idők próbáját.

A film során ahogy a testek megjelenítése a haptikus (a közelségen alapuló, érzéki, organikus) reprezentációs stílustól halad az optikus (a távolsághoz, értelemhez, a mechanikussághoz, gépihez köthető) felé⁴³, az ember látszólag visszanyeri a kontrollt a teste(k) felett. Lajoska mintha szakmáján keresztül, a testek szakembereként lehetőséget kapna arra, hogy a korábbi generációknak, a saját testük felett elvesztett kontrollját visszaszerezze. A boncológép trópusa azonban kifejezi, hogy a naturálistól való elszakadás, a mechanikus, a gépi hatalomátvétele semmilyen dicső jövő felé nem mutat. Ahogy azt már Arisztotelész is megjegyezte *Poétikájában*, a gépből jövő megoldás (*deus ex machina*) nem elsőrendű technika vészhelyzetekre.⁴⁴

A testek kísérteties módon velünk maradnak, nem szabadulhatunk meg tőlük, mementói egy történetnek/történelemnek. „*A technológia, egyelőre még, nem kínál lehetőséget az idő uralására; ha az időtől nem tudunk megszabadulni, akkor a testtől sem. Megkísérelhetjük figyelmen kívül hagyni az időt, azonban az idő mint az egyik legfőbb társadalmi konstrukció meghatározó módon gyökerezik az emberi testben. Az emberi életciklus és az emberi test végessége folytán az idő továbbra is korlátozza technológiai felsőbbrendűségünket.*”⁴⁵

A film végén a három – a Parti Nagy novellák által is felvetett – motívum: a test, a gép és a történelem együttesen van jelen és lényegében mindegyik negatív előjelet kap. A novellákban a test, az ösztön, a zsigerek zakatolása tökéletlen életekbe vezetett, Pálfinál a történelem mint (de)generáció jelent meg, s a test megzabolázása és felszámolása egy dekadens civilizáció történelem vége utáni múzeumának steril közegében végződött. A hatalmas kitömött apa, és a csenevész fiú torzója – „Fat Man” és „Little Boy”⁴⁶ – méltó megtestesítői a világvégenek.

⁴³ Az optikus és haptikus fogalmáról és a filmi testiséghez fűződő viszonyáról lásd: Marks: *Skin of the Film*. pp. 162–182.

⁴⁴ Arisztotelész: *Poétika*. (ford. Sarkady János) XV. fejezet. <http://mek.oszk.hu/00300/00315/00315.htm> (Utolsó hozzáférés: 2015. 03. 30.)

⁴⁵ Featherstone, Mike: *Body Modification: An Introduction*. In: Featherstone (ed.): *Body Modification*. pp. 1–13. id. h. p. 12.

⁴⁶ A Nagaszakira és Hiroshimára ledobott atombombák „becenevei”.